



## Fotografia shqiptare në kohën e ekspeditës Stockmann-Sokoli dhe pas saj

Gilles de Rapper

### ► To cite this version:

Gilles de Rapper. Fotografia shqiptare në kohën e ekspeditës Stockmann-Sokoli dhe pas saj. Jehonat e së shkuarës - Zërat e së ardhmes, Oct 2013, Tirana, Albania. halshs-00879559

**HAL Id: halshs-00879559**

**<https://shs.hal.science/halshs-00879559>**

Submitted on 4 Nov 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Fotografia shqiptare në kohën e ekspeditës Stockmann-Sokoli dhe pas saj**

**Gilles de Rapper (CNRS), IDEMEC, Aix-en-Provence**

**Jehonat e së shkuarës – Zërat e së ardhmes**

**Konferencë ndërkombëtare, 18-19 Tetor 2013, Tiranë**

Në këtë prezantim do të flas për fotografinë shqiptare në vitet '50-të dhe, më tej, gjatë kohës së perdes së hekurt, duke marrë si pikënisje fondin e prof. Fiedler që ekspozohet pjesërisht në kuadrin e kësaj konference. Qëllimi im nuk është të analizoj pikërisht këtë fond – nuk e njoh atë në tërësi – por, duke e krahasuar me njohuritë që kemi mbi fotografinë shqiptare të asaj kohe, do të bëj disa vërejtje lidhur me historinë e fotografisë shqiptare.

1.

Së pari, duhet të theksojmë se fondi i prof. Fiedler nuk përbën një rast të veçuar. Në përgjithësi, ka pasur pak interes për studimin e fotografisë së realizuar nga fotografët e huaj që kanë vizituar Shqipërinë pas Luftës së Dytë Botërore. Në ndryshim nga periudha e para-luftës, vepra e fotografëve të huaj pas luftës është studiuar pak, dhe nuk është marrë fare në shqyrtim çështja e lidhjes së saj me fotografët vendas. Megjithatë, jemi në dijeni të ardhjes së disa fotografëve të huaj pas luftës. Mund të përmendim këtu emrin e studiuesit dhe mjekut kroat Branimir Gushiqi (1901-1975), i cili e vizitoi Shqipërinë disa herë, para dhe pas luftës. Një pjesë e fotografëve të tij, që i takojnë vitit 1947, janë bërë të njohura falë punës së Robert Elsie-t mbi fotografinë e hershme në Shqipëri. Bëhet fjalë për një fond prej 110 fotografish në të cilat dominojnë peizazhet. Kuptohet se që nga viti 1948 dhe prishja me Jugosllavinë, në Shqipëri nuk kanë ardhur më fotografë të tjerë jugosllavë.

Në fund të viteve '50-të, pra në kohën e ekspeditës Stockmann-Sokoli, erdhi në Shqipëri fotografi gjermano-lindor Gerhard Kiesling, i cili punonte asokohe si fotoreporter i revistës *Neue Berliner Illustrierte*. Libri i tij, *Shqipëria*, që u botua në Leipzig në 1959-ën, përbëhet nga 142 fotografi, 8 prej tyre me ngjyra.

Pas prishjes me Bashkimin Sovjetik, fotografët e huaj bëhen akoma më të rrallë. Në vitet '60-të vizitoi Shqipërinë fotografi italian Antonio Sansone dhe në rastet e vizitave zyrtare kanë

ardhur edhe fotoreporterë kinezë. Është e njohur ardhja në Shqipëri e fotografit të famshëm turk, Gökşin Sipahioğlu, në vitin 1961, me rastin e një ndeshjeje futbolli. Fotografë të tjerë të huaj kanë filluar të vijnë vetëm në vitet '80-të, si për shembull fotografi turk Sami Gyneri, që erdhi në Shqipëri në vitin 1986.

Fatkeqësisht, shumica e këtyre fondeve nuk janë botuar, ose është e vështirë t'i gjesht. Kështuqë fondi i prof. Fiedler është një rast i veçantë.

Gjithësesi, fotografia e huaj nuk është i vetmi burim për të kapur aspekte të realitetit shqiptar të atyre viteve. Edhe fotografët vendas, që në vitet e para të regjimit komunist, kanë dokumentuar gjendjen e vendit nga ana e tyre. Fondi i prof. Fiedler, pra, na jep mundësi të krahasojmë lloje të ndryshme të fotografimit të një epoke.

Për të bërë këtë krahasim, duhet një prezantim i shkurtër i fotografisë shqiptare në vitet '50-të.

2.

Kush janë fotografët shqiptarë të atyre viteve? Si organizohet profesioni i fotografit? Si ndikon politika në punën e tyre?

Shpesh periudha para luftës njihet si „Koha e artit“ e fotografisë shqiptare. Në kontrast, periudha e pas-luftës duket si një parantezë, një kohë e errët, ku nuk ndodhi asgjë tjetër përveç nënshtrimit të fotografisë ndaj propagandës së regjimit.

Sigurisht, gjendja e fotografisë në periudhën komuniste nuk ishte aq e thjeshtë.

Është gjerësisht e ditur se që në vitet e para të regjimit, shteti e organizoi fotografinë sipas qëllimeve të tij, sidomos atyre të propagandës dhe të shkencës. Mund të flasim atëhere për një fotografi të shtetit: fotografia bëhet një vegël në shërbim të shtetit.

Institucioni qendror i këtij organizimi është Agjencia Telegrafike Shqiptare, e cila ka në dispozicion një laborator fotografik bashkëkohor (por vetëm bardhezi) që në vitin 1947. Fotoreporterët e parë të ATSH-ës janë fotografë ose fotoreporterë të formuar para ose gjatë luftës dhe që kaluan nga sektori privat tek sektori shtetëror, si për shembull Vasil Ristani dhe Mehmet Kallfa. Në vitin 1957, ATSH-ja është pozicionuar plotësisht si e vetmja agjenci lajmesh në Shqipëri. Është një vegël në duart e regjimit. Fotoreporterët e saj pasqyrojnë Shqipërinë ashtu siç e sheh atë Partia e Punës.

Fotografëve u kërkohet të fotografojnë arritjet e regjimit në të gjitha fushat, nga ndërtimi i rrugëve dhe banesave e deri tek arestimet në kufi. Në Ministrinë e Ndërtimit, për shembull, punon Jani Ristani, për të cilin do të flas më vonë.

Fotografët zyrtarë dokumentojnë veprimtarinë e udhëheqesëve, si në rastet e ardhjes së delegacioneve të huaja.

Fotografia i shërben gjithashtu kontrollit të popullsisë. Që nga 1948, shteti mobilizon fotografët në ato që njihen si „fushatat e pasaportave“. Çdo fotografi i caktohet një zonë ku do të shkojë nëpër fshatra dhe do të fotografojë banorët mbi 16 vjeç, sipas një protokolli të caktuar.

Disa fotografë janë punësuar nga Ministria e Punëve të Brendshme, e cila merret me mbrojtjen e kufirit. Disa fotografi që kemi siguruar nga zona e Korçës tregojnë veprimtarinë dhe arritjet e kufitarëve në vitin 1957.

Shteti merr gjithashtu masa në favor të fotografisë „shkencore“, si në mjekësi, në arkeologji e të tjerë. Viti 1957 është viti kur Mehmet Kallfa kalon nga ATSH-ja në Institutin e Arkeologjisë, pranë Universitetit të sapo-hapur të Tiranës. Ai merr pjesë atëhere në ekspedita nëpër të gjithë vendin, ku fotografon vendet arkeologjike dhe objektet që dalin nga gërmimet.

Gjithashtu, mund të thuhet se, në Shqipëri ashtu si edhe në vende të tjera, fotografia shoqëron modernizimin e shoqërisë: është një teknikë moderne që i shërben modernizimit. Duhet thënë megjithatë se, ndryshe nga çfarë ndodhi në vendet industriale, asnjë industri fotografike nuk u zhvillua në Shqipëri. Për nevojat e tij fotografike, vendi mbeti gjithmonë i varur nga importi i pajisjeve dhe materialeve fotografike. Kështu që përkeqësimi i gjendjes ekonomike të vendit e vështirësoi edhe punën e fotografëve.

Një veçori tjetër e kësaj periudhe është kolektivizimi dhe shtetëzimi i profesionit deri në zhdukjen e studiove private. Viti 1957 gjendet pothuaj në mesin e këtij procesi. Kolektivizimi filloi 10 vjet më parë, me hapjen e studiove të para publike në kuadrin e kooperativave të artizanatit, dhe përfundoi pak a shumë 10 vjet më vonë, më 1969-ën, me shkrirjen e kooperativave në Ndërmarrjet e Riparim-Shërbimeve dhe me mbylljen e studiove të fundit private. I nisur në qytetet e mëdhenj në fund të viteve 40, kolektivizimi përhapet në të tërë vendin.

Shfrytëzimi i fotografisë dhe shtetëzimi i profesionit nuk duhet të maskojnë një dukuri tjetër të fotografisë të asaj periudhe. E kam fjalën për “demokratizimin” e fotografisë. Dikur kufizuar në shtresat e larta, në këtë periudhë fotografia përhapet në të gjithë shoqërinë dhe në të gjithë vendin. Numri i studiove publike rritet vazhdimisht, duke lënë mënjane vetëm zonat më të thella malore. Në krahasim me studiot private, çmimet e fotografisë të shërbimit publik janë të ulëta dhe i mundësojnë çdo familjeje të bëjë fotografi. Si pasojë, duke nisur nga fundi i viteve 50-të, vihet re një rritje e numrit të fotografive që çdo familje mban si kujtim.

Më vonë, në vitet 50-të e 60-të rritet edhe numri i amatorëve që kanë aparat fotografik në shtëpi dhe që merren me zhvillimin dhe printimin e fotove të tyre, me ose pa ndihmën e fotografëve të shërbimit publik. Këtë e shpjegon së pari hyrja në treg, qoftë edhe në tregun e zi, e shumë aparatëve të sjellë nga studentët që kthehen nga Bashkimi Sovjetik dhe vende të tjera të Bllokut Lindor. Nga ana tjetër, duket se ka pasur një farë inkurajimi zyrtar të amatorëve. Në fund të viteve 50-të, shtëpitë e pionierëve, të paktën në Tiranë, ofrojnë kurse për fotografi. Gjatë viteve 60-të, revista *Ylli*, që në atë kohë shërbente si vitrinë e fotografisë shqiptare, organizonte çdo vit një konkurs fotografik, i cili ishte i hapur si për profesionistët edhe për amatorët. E njëjta revistë botonte ndonjëherë edhe një rubrikë e veçantë dedikuar amatorëve.

Në këtë pikëpamje, gjendja e Shqipërisë krahasohet me gjendjen e shumë vendeve, si në lindje edhe në perëndim, ku praktika amatore e fotografisë përhapet dhe popullorizohet gjatë viteve 50-të.

Fakt i njohur është se në Shqipëri kushtet e fotografisë amatore përkeqësohen nga fundi i viteve 60-të. Megjithatë, pasojat e popullarizimit të fotografisë mbeten: fotografia është e përhapur kudo, në çdo familje. Por mbetet një kriter përcaktues, që e dallon fotografinë shqiptare nga shumë të tjerët: ngjyra.

3.

Fondi i prof. Fiedler dallohet nga sasia dhe cilësia e fotografive me ngjyra: 389 copë. Filmi është i tipit Agfacolor. Nuk është një produkt i ri, ka dalë në treg që në 1936. Por duhet të kujtojmë se në fund të viteve 50-të fotografia me ngjyra nuk është ende plotësisht e përhapur në botë, as në fushën e fotoreportazhit, as në fushën e fotografisë artistike.

Për më tepër, në vitin 1957 fotografia me ngjyra është pothuajse e panjohur në Shqipëri.

Në fakt, viti 1957 njihet si momenti kur Jani Ristani, mjeshtër i fotografisë pranë ministrisë së ndërtimit, eksperimenton për herë të parë negativin me ngjyra në Shqipëri. Fatkeqësisht, nuk kemi të dhëna se me çfarë filmi i bëri ai provat e para. Provat e tjera janë bërë në ATSH pak vite më vonë, në 1959-ën. Me sa duket, filmi diapozitiv është eksperimentuar edhe më parë, që nga vitet 1954-55, por me pak rezultate. Në vitet 60-të e në fillim të viteve 70-të, disa fotografë shqiptarë udhëtojnë për në Kinë ku njihen me një teknikë tjetër të fotografimit me ngjyra, trikromia. Por në fakt ajo nuk u fut në përdorim në Shqipëri.

Jo më parë se në vitin 1967, revista *Ylli* bën një kapërcim tek fotografia me ngjyra. Deri atë vit, fotografitë me ngjyra që shtypen janë fotografi bardhezi të ngjyrosura. Pas *Yllit*, fotografia me ngjyra është e pranishme edhe në revista të tjera. Laboratori i parë me ngjyra në ATSH hapet në 1974-ën, por vetëm disa vjet më vonë, më 1981, ngrihet një laborator modern, me makineri të sjellë nga Italia.

Në shërbimin publik, nga mesi i viteve 80-të studioja Skënderbeu në Tiranë dhe disa të tjerë fillojnë t'u ofrojnë klientëve të tyre fotografi me ngjyra.

Në vitin 1957, në disa studio private, përdoret ende ngjyrosja e fotografive në mënyrë profesionale, sidomos për portretet. Por me mbylljen e studiove private, duket se kjo mjeshtëri nuk trashëgohet më tej. Për shumicën e popullsisë, fotografia me ngjyra është e mundur të njihet vetëm pas fundit të regjimit, në vitet 90-të.

Sigurisht, disa janë më të privilegjuar: fotografitë e para me ngjyra të Enver Hoxhës, duket se janë bërë që në 1958.

Fondi i prof. Fiedler, pra, na lejon të shohim me ngjyra ato që njohim vetëm në bardhezi. Në vetvetë është më modern, tregon për modernitetin e atyre që i kanë bërë ose i kanë porositur fotografitë.

Por për çfarë qëllimi përdoret kjo teknikë moderne?

4.

Përmes kësaj pyetjeje, fondi kthehet në një paradoks: ai fut në përdorim një teknikë moderne, fotografinë me ngjyra, në shërbim të një përfaqësimi tepër tradicional të Shqipërisë. Krahas fotografive etnografike në kuptim të ngushtë (veshjet, veglat), kemi të bëjmë me aspekte

tradicionale të Shqipërisë (fshatrat, pazaret) por edhe me një pasqyrim të Shqipërisë si vend mesdhetar, rural, ku nuk duket aspak modernizimi.

Në krahasim me këtë fotografi, fotografia shqiptare e asaj kohe, megjithëse është e kufizuar në bardhezi, tregon për modernizimin e shoqërisë: urbanizimi, industrializimi, emancipimi i gruas, ushtria dhe armatimi i saj modern, etj., janë tema të preferuara. Fotografia e bën këtë me anë të përsëritjes të disa motiveve, si për shembull: kombajna, oxhaqe uzinash, etj., por edhe nëpërmjet kompozicionit (vija oblike, *contre-plongée*).

Ngjyra, kur egziston, nëpërmjet ngjyrosjes ose, më vonë, me filma me ngjyra, duket se ka një funksion të caktuar, që mbart një mesazh që përsëritet: qielli i kaltërt dhe flamujt e kuq. Blu, ngjyra e lumturisë, dhe e kuqja, ngjyra e socializmit, dominojnë. Edhe pasi ka hyrë fotografia me ngjyra, dy llojë retushi vazhdojnë të ushtrohen: sfondi i rastit zëvendësohet me një sfond blu; njolla të kuqe aplikohen mbi flamujt, sloganët dhe veshjet.

Fondi i prof. Fiedler, i cili nuk u është nënshtruar në të njëjtën mënyrë udhëzimeve politike, nuk e njeh këtë obsesion për ngjyrat blu dhe të kuqe. Qielli nuk është ngaherë i kaltërt, ndonjëherë duket edhe kërcënues. Ngjyrat janë më të ndryshme. E kuqja nuk është aq e kuqe.

Një ndryshim tjetër duket në mënyrën sesi pasqyrohet populli. Në fotografinë etnografike të asaj kohe, populli është pothuaj i padukshëm, vetëm sendet kanë vlerë. Kur mbërrin të duket, figura e njeriut është e shkëputur nga çdo kontekst. Më vonë, fotografitë e veshjeve realizohen edhe përmes inskenimit të modelëve. Në fotografinë e shtypit, populli pasqyrohet si një grup i organizuar, prapë i inskenuar, që marshon përpara, që buzëqesh, që adhuron dhe dëgjon shefin.

Në fotografinë e Fiedler-it shohim turma pa formë, grumbullime të rëndomta. Inskenimi nuk ka të bëjë me vlerësimin e “njeriut të ri”. Në fakt, në disa fotografi, pamja duket se nuk gjendet para aparatit, por mbrapa: sikur vetë fotografi është në qendër të vëmendjes.

Mund të themi, pra, se më shumë se në përdorimin e ngjyrës, veçoria dhe vlera e fondit të prof. Fiedler gjenden në ndryshimin që mbartin përkundrejt kodeve të fotografisë zyrtare të asaj kohe. Industrializimi, për shembull, nuk i intereson. Modernizimi i bujqësisë nuk i intereson. Nëpër qytete, fiksohen vetëm fshatarët të ardhur për pazar, jo ndërtesat e reja. Shenjat e diktaturës, ose të paktën të politikës, janë të rralla: ndonjë sllogan, një portret i

Enver Hoxhës, pak fare. Ndërsa fotografia zyrtare vlerëson punën e palodhur, këtu kemi çaste pushimi, çlodhjeje, meditimi ose ëndërrimi. Puna nuk pasqyrohet.

Me këtë krahasim të shkurtër, dua të sugjeroj se fotografia shqiptare e periudhës së diktaturës meriton vëmendjen dhe kerkimet tona. Karakteri ideologjik i saj nuk e përkufizon atë plotësisht. Flasim për një fotografi propagande, por mospasqyrimi i realitetit nuk është një veçori e kësaj fotografie; fotografia nuk është pasqyrim i saktë i realitetit. Në të kundërt, mënyra sesi ndikon shteti mbi fotografimin dhe mënyra sesi i pershtaten fotografët sidhe përdoruesit e fotografive këtij kuadri politik dhe ideologjik të fotografisë, këto janë tema që kanë nevojë për kërkime të mëtejshme, sepse na tregojnë diçka për realitetin e regjimit totalitar.